


Cópias de filmes e salas de exibição, cineclubes e cinematecas: o caso do Centro de Cultura Cinematográfica (1956-1957)

Film prints and screening rooms, film clubs and film archives: the case of the Centro de Cultura Cinematográfica (1956-1957)



FREIRE, Rafael de Luna*

 <https://orcid.org/0000-0002-4739-0603>

Resumo: Este artigo analisa o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC) como exemplo das relações entre o cineclubismo e a preservação audiovisual no Brasil do pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, defende que os cineclubes cariocas dos anos 1950 tem uma importância maior do que apenas a de ter servido como espaço de formação para os futuros diretores do Cinema Novo. A incorporação do CCC ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dando origem à Cinemateca do MAM, é comparada com o exemplo anterior da fusão do Clube de Cinema de São Paulo à Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, depois Cinemateca Brasileira. Em meio a essas relações, o artigo destaca como questão central para os cineclubes da época a dificuldade de acesso a cópias de filmes e a espaços de exibição.

Palavras-chave: cineclubes; cinematecas; década de 1950; Rio de Janeiro.

Abstract: This article analyzes the *Centro de Cultura Cinematográfica* (CCC) as an example of the relationship between film clubs and film preservation in post-World War II Brazil. Thus I argue that the 1950s Rio de Janeiro film clubs had a greater importance than just having served as a formative place for the future filmmakers of the *Cinema Novo* movement. The incorporation of the CCC to the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, giving rise to the MAM Film Archive, is compared with the previous example of the fusion of the São Paulo Film Club with the Film Library of the Museum of Modern Art of São Paulo, later Brazilian Film Archive. Amid these relations, the article highlights as a central issue for the film clubs the difficulty of access to film prints and screening rooms.

Keywords: film clubs; film archives; 1950s; Rio de Janeiro.

Recebido em: 08/02/2022
Aprovado em: 23/04/2022

* Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ. Professor Associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. E-mail: rafaellunafreire@id.uff.br



Introdução

O movimento cineclubista carioca dos anos 1950 é frequentemente encarado por somente um de seus atributos, o de embrião do Cinema Novo. Nesse sentido, o foco dos historiadores é muitas vezes restrito, por exemplo, ao Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, criado em fins de 1954, ou ao Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes, fundado em 1957 (GATTI, 2000, p. 128-129). Esses cineclubes cariocas ligados a universidades e diretórios estudantis costumam ser lembrados nos livros de história do cinema brasileiro principalmente por terem sido ponto de convívio de cineastas posteriormente reconhecidos como cinemanovistas, tais como Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman ou Carlos Diegues. Trata-se, em primeiro lugar, de uma abordagem claramente teleológica, na qual a análise do fato histórico é compreendida e justificada por um desdobramento futuro.

Esse enfoque simplista é plenamente identificado ainda com o olhar redutor da “historiografia clássica do cinema brasileiro” (BERNARDET, 1995), pois o interesse do historiador concentra-se quase que exclusivamente na produção de filmes, mesmo na abordagem de um tema essencialmente ligado à exibição. Trata-se, acima de tudo, de uma visão parcial e lacunar da história do cineclubismo brasileiro, geralmente empreendida pelos próprios cineastas do Cinema Novo ou por historiadores em afinidade com eles, que se baseiam, frequentemente, em relatos desses próprios realizadores.

Localizado entre os marcos de 1954 e 1957, o ano de 1956 é especialmente relevante. O foco deste artigo é o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC), criado no Rio de Janeiro justamente nesse ano, mas hoje muito menos lembrado. O CCC foi um cineclubes criado por jovens homens brancos, cinéfilos e moradores de Copacabana, que não possuíam relação alguma com grêmios ou movimentos estudantis e nem sequer com o ambiente universitário. Alguns de seus integrantes seguiram carreiras relevantes no cinema brasileiro, mas não necessariamente no campo da realização de filmes e definitivamente não no Cinema Novo.

Dentre os criadores do CCC está Carlos do Amaral Fonseca (1930-2006), que se profissionalizou posteriormente como crítico e produtor cinematográfico.¹ O presente artigo faz uso de documentação integrante da coleção Carlos Fonseca, doada em 2016 para a Universidade Federal Fluminense e abrigada na Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM-RJ).² Como metodologia de pesquisa, este artigo baseou-se na consulta à

¹ Sobre a vida e carreira de Fonseca, ver Freire e Fróes (2020).

² A partir da doação da coleção Carlos Fonseca foi formado um grupo de trabalho, coordenado pelo autor deste artigo e integrado por alunos do curso de cinema e audiovisual da UFF, com o objetivo de organizar e

bibliografia sobre o tema, na análise minuciosa da coleção Carlos Fonseca, em especial o conjunto completo de programas do CCC (COLEÇÃO, 1956-1957), e em entrevistas com frequentadores do cineclubes.

Justificamos a importância deste estudo sobre o CCC pelo fato de que sujeitar a análise do movimento cineclubista carioca dos anos 1950 apenas pelo que ele representou para a produção cinematográfica – e apenas na sua vertente “cultura”, para usar outro termo de Jean-Claude Bernardet (1979) – é perder o foco da sua relação vital com outras áreas com as quais o cineclubismo dialogou profundamente, como a preservação audiovisual. E como este estudo pretende demonstrar, o CCC foi uma iniciativa de grande relevância na história das cinematecas no Brasil. Sua investigação contribui ainda para a compreensão do desenvolvimento da cultura cinematográfica no país no pós-Segunda Guerra Mundial.

Para atender a esse objetivo, partindo do estudo de caso do CCC, este artigo irá se concentrar em duas questões materiais, de ordem prática, que eram cruciais para os cineclubes cariocas em meados do século XX e evidenciam a clara relação com as cinematecas: as cópias dos filmes e os espaços de projeção.

O exemplo de São Paulo e a criação do CCC

Autores como Maria Rita Galvão (1976, p. 31-50) já destacaram como o pós-guerra representou um período de acentuado desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, com a inclusão do cinema no campo de interesse da elite intelectual. Trata-se de um movimento que abrangeu o adensamento da crítica cinematográfica nos jornais diários, o incremento na edição de livros e revistas de cinema mais intelectualizados, e a criação de cineclubes e cursos de cinema ao redor do Brasil (FREIRE, 2011, p. 440-445). Entretanto, é preciso nuançar as diferenças desses acontecimentos em diferentes regiões do país.

Na São Paulo enriquecida do pós-guerra, ao institucionalizar-se enquanto forma de arte respeitável, o cinema recebeu o “beneplácito da alta burguesia paulista” (GALVÃO, 1976, p. 48). Antes disso, ainda em 1940, o Clube de Cinema de São Paulo teve vida efêmera em meio ao contexto repressivo do Estado Novo e sem ter alcançado melhores condições de funcionamento: em grande parte, o clube realizou exposições domésticas em cópias 9,5mm, bitola de uso amador (CORREA JUNIOR, 2010, p. 89). Já durante os ares mais democráticos do pós-guerra, o segundo Clube de Cinema de São Paulo – oficialmente criado em 1947 – repercutiu além do previsto por seus integrantes, se desenvolvendo

catalogar essa documentação e disponibilizá-la ao público. Ao trabalho do grupo, com duração de um ano e meio, seguiram-se dois projetos de iniciação científica, realizados entre 2018 e 2020. O trabalho foi suspenso devido à pandemia do coronavírus.

rapidamente, mesmo ainda enfrentando dificuldades em relação, por exemplo, à disponibilidade de espaços de projeção.³

Então vivendo na Europa, Paulo Emílio Salles Gomes – um dos criadores do primeiro clube e que se engajou no segundo ao saber de sua criação – incentivou que o Clube de Cinema de São Paulo formasse um acervo para sustentar suas exhibições. Desse modo, estimulou a criação de uma Filmoteca, mesmo que inicialmente apenas “imaginária”, para viabilizar o ingresso na Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e, principalmente, para desfrutar do intercâmbio e circulação de cópias do acervo de seus membros.

Embora ainda sem existência concreta, a “Filmoteca de São Paulo” ingressou na FIAF em 1948, permitindo que Paulo Emílio adquirisse, para a instituição brasileira, dois lotes de filmes silenciosos europeus, em 16mm, que chegaram a São Paulo no ano seguinte.

Enquanto isso, a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) possibilitou a oportunidade da “Filmoteca de São Paulo” se transformar definitivamente em realidade. O resultado foi a criação da Filmoteca do MAM-SP, que coexistiu inicialmente com o Clube de Cinema, até finalmente absorvê-lo em 1949. Portanto, foi no mesmo contexto da criação dos estúdios da Vera Cruz que o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho também ofereceu o suporte financeiro necessário para a consolidação da ação de difusão do Clube, agora Filmoteca: equipamento de projeção (dois novos projetores Simplex, 35mm), uma sala própria de exibição de 180 lugares e sua incorporação a uma nova e sólida instituição (SOUZA, 2009, p. 57).

Afora fomentar a criação de cineclubes ao redor do país, a Filmoteca do MAM-SP teve, a partir de então, grande desenvolvimento nas suas atividades de difusão na capital paulistana, por exemplo, com a organização do I Festival Internacional do Cinema, em 1954. A filmoteca comprou grande parte das cópias de clássicos estrangeiros que foram exibidos no evento, ampliando seu acervo (ZANATTO, 2018, p. 196-197). Resultado semelhante em relação ao acervo de películas brasileiras ocorreu com a organização da I e II retrospectivas do cinema brasileiro, em 1952 e 1954, respectivamente.

Sem desfrutar do providencial mecenato cultural paulistano, muitas iniciativas surgidas no Rio de Janeiro dedicadas à exibição e discussão coletiva de filmes para além das possibilidades do circuito comercial tradicional tiveram vida curta e difícil no imediato pós-guerra. Esse foi o caso, por exemplo, do Círculo de Estudos Cinematográficos, que

³ Depois de expulso da cabine do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda por razões políticas, o segundo Clube de Cinema de São Paulo perambulou durante meses, entre 1947 e 1948, por outros espaços da cidade, como cabines de distribuidoras americanas e cinemas comerciais em horários matutinos (SOUZA, 2009, p. 55).

teve uma existência precária entre aproximadamente 1949 e 1951, dada a falta de estrutura e apoio. Porém, em meados dos anos 1950, tendo o já consolidado exemplo paulista como inspiração e suporte, floresceram novos cineclubes no Rio de Janeiro, fomentando um espaço público alternativo para a visão de filmes – antigos ou recentes –, embora enfrentando semelhantes desafios práticos para sobreviver. Não apenas cineclubes, eram clubes de cinema. Ou centros de cultura.⁴

Criado em 1956, o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC) demonstrava, já em seu nome, pretensões mais amplas do que ser uma entidade dedicada apenas à realização de sessões de filmes. Essas ambições eram expressas no texto de apresentação do CCC, de 28 de maio de 1956, convidando possíveis interessados a ingressar no quadro de sócios do clube em “vias de inauguração”. Ainda que o objetivo principal fosse a projeção regular de filmes consagrados pela crítica especializada mundial, o CCC expressava também planos de realizar conferências, criar uma biblioteca e publicar um boletim regular. Isto é, funcionar como uma agremiação social, reunindo indivíduos com interesses afins, cujas atividades seriam sustentadas pelas mensalidades de seus membros, num compromisso mais sólido do que o comparecimento a sessões eventuais.⁵

Essa maior ambição era certamente inspirada pela atuação da Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo e também pela então recente criação do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As intenções do CCC espelhavam ainda o desejo de encontro, reunião e convivência entre indivíduos semelhantes – jovens homens brancos de classe média – que compartilhavam a paixão pela arte cinematográfica. A noção de “clube” expressa o caráter elitista pela vontade de formação de um grupo exclusivo, restrito àqueles que compartilhassem de uma cultura cinematográfica ou, pelo menos, do interesse por cultivar uma. Como o já mencionado texto do programa inaugural deixava bastante claro, o Centro de Cultura Cinematográfica se destinaria “ao desenvolvimento da cultura especializada nesse novo setor das artes, servindo ainda como ponto de contato para um maior estreitamento das relações intelectuais e artísticas *entre as elites do Rio*” (grifo nosso).

⁴ Ao comentar a criação do CCC, o crítico Décio Vieira Otoni se lembrou do “falecido Círculo de Estudos Cinematográficos”. O CEC teria feito o possível para sobreviver, “mas naquela época, há mais de cinco anos, as dificuldades eram enormes e, não obstante a existência de outras instituições em São Paulo, elas não estavam suficientemente desenvolvidas, como hoje, ao ponto de prestar ao nosso improvisado Círculo a assistência necessária” (OTONI, 1956).

⁵ Eram ambições comuns a diversas iniciativas cineclubistas da época, tal como o Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Nacional de Filosofia, que reuniu biblioteca especializada, editou boletins e organizou cursos (ARAÚJO, 2013, p.28-30). Há de se destacar ainda que, juntamente com a Livraria Agir, o CCC passou a representar e distribuir no Rio de Janeiro a sofisticada *Revista de Cinema*, editada em Belo Horizonte a partir de 1954, pelo homônimo Centro de Estudos Cinematográficos criado na capital mineira, em 1950. O próprio Carlos Fonseca, mineiro de Alfenas, chegou a colaborar com textos para a *Revista de Cinema*.

Portanto, o CCC apresentava uma natureza diferente da intenção democratizante – e geralmente motivada por militância política – que cineclubes ligados a sindicatos, partidos políticos ou agremiações estudantis teriam principalmente a partir dos anos 1960. Tendo sido um frequentador do CCC, o cineasta Walter Lima Júnior destacou como muitos cineclubes eram reuniões de células do Partido Comunista Brasileiro, enquanto que o Centro de Cultura Cinematográfica tinha um perfil diferente, distinguindo-se, inclusive, por ser, em suas palavras, um “cineclube mais Zona Sul” (Walter Lima Júnior, entrevista, 11 ago. 2020).

Apesar das grandes ambições, ao ser criado, o CCC não tinha muito mais que uma sede provisória: a sala 605, na rua México, 74. Por trás da iniciativa estava um grupo de vizinhos de Copacabana na faixa dos vinte anos: além de Carlos Fonseca, os amigos Arnaldo Arêas Coimbra, Flávio Manso Vieira, George Gurjan e Hugo Sérgio Koatz. Para sobreviver e se destacar em meio a diversas outras iniciativas cineclubistas encabeçadas por jovens como eles, o grupo buscou ligação com elementos da imprensa especializada.

No Rio de Janeiro, havia alguns anos, vinha se evidenciando uma espécie de racha na crítica cinematográfica, dividida entre cronistas também ligados às distribuidoras de filmes (onde eventualmente trabalhavam como publicistas) e jornalistas geralmente mais jovens que pleiteavam rigor e independência para a atividade, intitulado-se “críticos não-comerciais” (ADAMATTI, 2009, p. 305-306). O CCC buscou apoio e chancela desses também chamados “críticos intelectualizados” com os quais se identificavam. Eles eram capitaneados por Antonio Moniz Vianna, que iniciou sua atividade crítica a partir de 1946, no jornal *Correio da Manhã*, promovendo um adensamento da crítica cinematográfica na imprensa diária, com impacto nacional (CUNHA, 2000, p. 564-565, MENDONÇA, 2009; FREIRE e FRÓES, 2020, p. 470-471). No lado oposto aos “críticos intelectualizados”, estava o grupo representado por Joaquim Menezes, presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC).⁶

A aliança do CCC com críticos de grandes jornais cariocas era fundamental ainda para garantir visibilidade e divulgação para suas atividades – incluindo farta cobertura na imprensa –, o que ajudava a atrair novos sócios, cujas mensalidades sustentariam suas ações. Vale ressaltar que o CCC não tinha uma instituição por trás como o Centro de

⁶ Na coluna do crítico de cinema e humorista Leon Eliachar (1956), o início do CCC serviu de motivo para ataque ao presidente da ABCC, com o clube sendo destacado como o trabalho de pessoas bem intencionadas, que “acabarão – de uma vez por todas – com os pretensos ‘Farouks’ [referência ao opulento rei do Egito] que de ‘menezes’ em ‘menezes’ ficam arrumando as suas semanazinhas de cinema”. Menezes era corpulento (chegou a ser Rei Momo do carnaval carioca) e costumava ser acusado pelos seus detratores de só se preocupar com badalações, mundanismo e “cavações”, tais como mostras e festivais cinematográficos bancados com recursos públicos. A esse respeito, ver também Vianna (1955).

Estudos Cinematográficos, que contava com o suporte do Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia, o que viabilizava o uso do Salão Nobre da faculdade, dotado de projetores 35mm, e ajudava a custear a publicação dos boletins e o aluguel das cópias (ARAÚJO, 2013, p. 28).

Cerca de um mês após o anúncio de sua criação pelos jornais, ocorreu a sessão inicial do Centro de Cultura Cinematográfica. No programa inaugural, de 30 de junho de 1956, constam Flávio Manso Vieira como presidente e Décio Vieira Otoni, crítico do *Diário Carioca*, como vice-presidente. A diretoria executiva era formada pelo jovem grupo de amigos: George Gurjan, Carlos Fonseca e Arnaldo Arêas Coimbra. O restante do grupo ocupava o cargo de primeiro secretário (Arley Sancier) e segundo secretário-tesoureiro (Hugo Sérgio Koatz). Já para formar o conselho consultivo, foram convidados os principais críticos cinematográficos profissionais do Rio de Janeiro dentre a ala considerada “intelectualizada”: Moniz Vianna, Hugo Barcelos, Van Jafa, Alberto Dines, Ely Azeredo, Luíz Alípio de Barros, Octávio Bonfim, Jorge Ileri e Alberto Shatowzky. O único membro do conselho do CCC que não atuava profissionalmente como jornalista e crítico de cinema era o representante do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna, Ruy Pereira da Silva.

O filme exibido no programa inaugural do CCC foi *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause*, dir. Nicholas Ray, 1955), em sessão à meia noite, para convidados, no cine Caruso-Copacabana. Essa inauguração revela um começo prestigioso do CCC, com a pré-estreia de um lançamento de Hollywood em um dos mais luxuosos cinemas da cidade – o que foi noticiado em vários jornais.

Desde sua primeira sessão, o CCC se destacou pelo esforço (e êxito) em manter sessões regulares. De fato, durante dez meses, entre julho de 1956 e abril de 1957, foram realizadas sessões praticamente toda semana, quase sempre obedecendo ao mesmo formato: a projeção de um longa-metragem acompanhado por um ou dois curtas-metragens. Cada sessão tinha um programa impresso com textos críticos sobre o filme, geralmente assinado por um dos diretores do CCC, trazendo ainda informações sobre o cineasta (incluindo sua biografia e filmografia) ou sobre o gênero do filme.⁷ Esses programas variavam de formato (mimeografados em folha inteira ou impressos em formato de libreto) e eram distribuídos a todos os presentes, provavelmente em grande

⁷ A maioria dos textos foi assinada, em ordem decrescente, por Flávio, Arnaldo, Carlos, Hugo e George. Alguns programas contavam com a transcrição de textos já publicados na imprensa carioca por críticos como Moniz Vianna, Hugo Barcelos e Décio Vieira, entre outros, assim como traduções de artigos estrangeiros, por exemplo, da revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

quantidade.⁸ Para frequentar as sessões, era exigido que o membro do clube estivesse em dia com a mensalidade de Cr\$ 100,00.

Além da ficha técnica, sinopse e análise crítica dos filmes programados, o CCC logo passou a publicar em seus programas algumas notícias, informações e comentários, que se revelam cruciais para analisarmos os desafios e dificuldades práticas que um cineclube enfrentava no Rio de Janeiro dos anos 1950.

O problema das cópias

Para funcionar, o CCC precisava, acima de tudo, de cópias de filmes para suas sessões. Numa época muito anterior ao videocassete, DVD, internet ou *streaming*, os cineclubistas buscavam cópias em película 16mm ou 35mm – objetos relativamente caros, volumosos e frágeis, além de potencialmente perigosos.⁹

Em geral, o público carioca – como, a rigor, o de todo o país – assistia nas salas de cinema comerciais somente aos filmes mais recentes lançados pelas companhias distribuidoras. Após estreadem nas principais salas da cidade, as cópias eram exibidas nos cinemas de bairro, sendo posteriormente alugadas aos cinemas do subúrbio e do interior, menos lucrativos e sem condições de serem muito exigentes. Após finalmente saírem de cartaz, o que levava alguns anos, as cópias eram geralmente destruídas, tanto por estarem em péssimo estado depois de repetidas projeções, quanto para se evitar pirataria e reaver algum dinheiro.¹⁰ Apesar de eventualmente ocorrerem, eram pouco frequentes reprises ou relançamentos de filmes antigos nos anos 1950, sobretudo nas melhores salas da cidade. Assim, cineclubes como o CCC representavam uma importante alternativa para espectadores terem acesso a filmes que não estivessem mais em exibição comercial.

Diante da crescente demanda e desejo da geração cinéfila do pós-guerra em cultivar uma cultura cinematográfica, os cineclubes eram necessários para se conhecer os clássicos do passado e para ver (ou rever) os mais importantes títulos dos anos anteriores, sobretudo para os espectadores mais jovens. A ideia que se popularizava de “cinema de autor” incentivava ainda o desejo de se conhecer todos os filmes de determinado realizador por meio da organização de retrospectivas orientadas pelo diretor das obras. Mas onde conseguir essas cópias? Analisando os quarenta programas preservados na

⁸ De alguns programas constam mais de vinte cópias mimeografadas preservadas na coleção Carlos Fonseca.

⁹ Em 1956, certamente ainda estavam em circulação antigas cópias 35mm de nitrato de celulose, suporte fabricado até 1951 e altamente inflamável. As cópias em 16mm, por sua vez, sempre foram feitas em suporte não-inflamável.

¹⁰ A prata podia ser extraída da emulsão do filme para ser vendida, enquanto o suporte plástico era derretido para feitura de diversos produtos. Walter Lima Júnior mencionou em entrevista fábricas de botões como destino para cópias de filmes na época. O curta-metragem *Memória* (dir. Roberto Henkin, 1990) mostra o derretimento de películas para transformação em piaçava numa fábrica de vassouras no sul do Brasil.

coleção Carlos Fonseca, assim como notícias na imprensa sobre as atividades do CCC, é possível traçar um panorama dessa questão fundamental.

Em primeiro lugar, a grande maioria dos longas-metragens exibidos pelo CCC era de filmes realizados nos quinze anos anteriores. Isto é, eram os clássicos recentes do moderno cinema do pós-guerra, cujas cópias provavelmente ainda eram encontradas nas prateleiras dos distribuidores brasileiros. Ao noticiar a criação do CCC em sua coluna no *Diário Carioca*, o crítico Décio Vieira Otoni (vice-presidente do cineclube) prometeu não hesitar “em usar e abusar da boa vontade dos diretores de distribuidores em favor do novo clube de cinema”, afirmando que ele e seus colegas jornalistas iriam se empenhar com seus contatos “junto às companhias no sentido de fazer um levantamento de grupos de obras de diretores cujos filmes ainda estejam em seus estoques” (OTONI, 1956).

Não surpreende, portanto, que dentre os quarenta longas-metragens exibidos pelo CCC entre 1956 e 1957, apenas oito deles (20%) fossem anteriores a 1945.¹¹ Desses oito títulos mais antigos, cinco eram filmes silenciosos, cujas cópias vieram (senão todas, em sua maioria) da Filmoteca do MAM-SP – transformada, nesse ínterim, em Cinemateca Brasileira, desligando-se do museu.¹²

A exibição de longas-metragens no CCC, em sua absoluta maioria, foi organizada em séries temáticas. Dentre as quarenta sessões realizadas, duas das principais séries foram dedicadas a gêneros: “Fantasia” (onze sessões) e “Clássicos do Western” (cinco sessões). Foram realizadas também duas séries dedicadas a diretores do cinema americano, Billy Wilder (seis sessões) e Elia Kazan (quatro sessões), além de uma “Breve retrospectiva do cinema inglês” (quatro sessões).

Assim, além de concentrada em produções realizadas nos quinze anos anteriores, a programação de longas-metragens também se restringia a poucos países: mais de 70% dos títulos eram americanos e ingleses. Além deles, apenas os filmes franceses tiveram

¹¹ A julgar pelas informações sobre o Centro de Estudos Cinematográficos compiladas por Luciana Araújo, 80% dos filmes exibidos nas 37 sessões do cineclube promovidas entre 1954 e 1956 também eram longas-metragens lançados a partir de 1945, exatamente como no CCC (ARAÚJO, 2013, p. 32). Ou seja, aparentemente era difícil o acesso, através das distribuidoras comerciais, a filmes anteriores ao pós-guerra pelos cineclubistas.

¹² Os filmes eram *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, dir. Robert Wiene, 1920), *Os bandeirantes* (*The Covered Wagon*, dir. James Cruze, 1923), *O monstro do circo* (*The Unknown*, dir. Tod Browning, 1927), *A paixão de Joana D’Arc* (*La passion de Jeanne D’Arc*, dir. Carl Theodor Dreyer, 1928), *Sangue de um poeta* (*Le sang d’un poete*, dir. Jean Cocteau, 1932), *Um carnet de baile* (*Un carnet de bal*, dir. Jules Duvivier, 1937), *Anjo* (*Angel*, dir. Ernst Lubitsch, 1937) e *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, dir. Victor Fleming, 1939). Em um dos programas do CCC, era confirmado que *Os bandeirantes* e *O monstro do circo* foram exibidos “graças à cooperação do Sr. Caio Scheiley [sic], da Filmoteca do M.A.M., de São Paulo”. Além desses dois, *O gabinete do Dr. Caligari* e *A paixão de Joana D’Arc* também foram seguramente exibidos pelo CCC por meio das cópias do acervo da Filmoteca do MAM-SP, sendo que a cópia de *Caligari* teria sido destruída no incêndio de 1957. Antes disso, porém, para o encerramento do “Ciclo Charles Chaplin”, o boletim do CCC de setembro de 1956 anunciou o desejo de “pedir à Filmoteca do M.A.M. de São Paulo o excelente filme de Chaplin *The Circus* (*O Circo*)”, o que parece não ter se concretizado.

presença significativa, com seis longas-metragens programados. O único filme italiano exibido foi *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*, dir. Roberto Rossellini, 1950), uma das raras sessões não alinhadas a nenhuma série específica. No programa dessa sessão era comentado que o filme havia sido lançado dois anos antes no Rio de Janeiro, com distribuição da Art Films, sendo exibido apenas no Cine Rivoli e, por isso, passando despercebido dos cinéfilos. Esse motivo – e a própria existência da cópia – justificavam sua exibição.

Já o único título soviético programado – *A Flor de Pedra* (dir. Alexander Ptushko, 1946) – era uma das cópias distribuídas no Brasil pela Swiss Film, no imediato pós-guerra, antes da circulação comercial de filmes da URSS cessar por motivos políticos (FREIRE, 2011, p. 386-387).

Ou seja, apesar da presença de filmes de nacionalidades mais diversas nas salas de cinema brasileiras no pós-guerra (FREIRE, 2011, p.383-388), mesmo um cineclubes como o CCC tinha uma programação baseada principalmente no cinema norte-americano. Embora não aprofundemos essa questão nesse artigo, é importante frisar como o grupo por trás do cineclubes se alinhava a uma vertente da crítica brasileira, liderada por Moniz Vianna, que manifestava preferência estética pelo cinema produzido em Hollywood. O interesse recaía principalmente por diretores alinhados a uma nova geração do cinema americano – como Wilder e Kazan, objetos de retrospectivas pela CCC –, sem a mesma adesão, como a de outros críticos brasileiros, aos cineastas europeus, por exemplo, do neorrealismo italiano ou, posteriormente, da Nouvelle Vague francesa (FREIRE, 2012).

O único longa-metragem brasileiro exibido pelo CCC foi o policial *Amei um bicheiro* (dir. Jorge Ileri e Paulo Wanderley, 1952), uma das eventuais produções dramáticas da Atlântida, produtora célebre pelas comédias musicais conhecidas como chanchadas. Além de ser um filme considerado “sério”, havia sido codirigido por um dos críticos da nova geração, Jorge Ileri, membro do conselho do CCC. Entretanto, os agradecimentos a Cyll Farney no programa da sessão dão a entender que a cópia foi conseguida junto ao ator do filme, intérprete do protagonista de *Amei um bicheiro*, sendo pertencente talvez à sua coleção pessoal, e não à produtora Atlântida ou à distribuidora U.C.B.¹³ A exibição do longa-metragem foi acompanhada do curta-metragem *Nordeste* (1950), documentário de Pedro Lima. Trata-se também de um filme dirigido por alguém mais identificado como crítico de cinema do que diretor.¹⁴

¹³ Outro ator da Atlântida, o comediante Oscarito, também possuía cópias pessoais de alguns dos filmes em que atuou, revelando não se tratar de uma prática excepcional.

¹⁴ Além de crítico de cinema e jornalista desde fins da década de 1910, Pedro Lima trabalhou, a partir dos anos 1930, no Serviço de Informação Agrícola (SIA), órgão público que produziu *Nordeste*.

A questão da bitola é outro tema fundamental. A partir do Programa 7, de 13 de agosto de 1956, os boletins do CCC passaram a publicar avisos como este: “Durante a exibição de *The Big Carnival* haverá duas interrupções, por se tratar de cópia em 16mm”.¹⁵ Desde o final dos anos 1940, as distribuidoras comerciais ampliaram o lançamento de títulos nessa bitola, visando atender ao crescimento de espaços dotados de projeção 16mm, fossem salas comerciais ou cineclubes. Segundo o cineasta Walter Lima Júnior, as mais frequentes fontes de cópias nessa bitola, no Rio de Janeiro, eram a Filmoteca Mesbla – o serviço de aluguel de filmes dessa loja de departamento – e a distribuidora Citera, especializada em cópias e projetores 16mm (Walter Lima Júnior, entrevista, 11 ago. 2020).

Além dos longas-metragens, o 16mm era definitivamente o suporte principal dos curtas-metragens exibidos nas sessões do CCC. A origem dessas cópias, porém, era sobretudo dos serviços culturais das embaixadas, permitindo, assim, maior variedade na nacionalidade dos títulos. Diferentemente dos longas, a maior parte dos curtas-metragens era francesa, cerca de 40% do total de títulos exibidos pelo CCC, talvez por conta do acervo mais amplo e de fácil acesso da Embaixada da França. Como bem destacou o mesmo Walter Lima Júnior, o Brasil foi naquele momento inserido no circuito de distribuição cultural, via embaixadas, de cópias de filmes franceses destinadas ao Uruguai e Argentina.

Os gêneros dos curtas-metragens também eram mais diversificados do que os longas-metragens (todos eles ficcionais), concentrando-se em documentários e animações, mas incluindo também comédias silenciosas de Charles Chaplin. A Legação Real da Dinamarca, por exemplo, cedeu a cópia do curta *Thorvaldsen* (dir. Carl Theodor Dreyer, 1949), exibido conjuntamente do longa-metragem *A paixão de Joana D’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928) na sessão especial em homenagem ao cineasta dinamarquês. A Embaixada da Índia cedeu documentários sobre o país, enquanto a Embaixada do Canadá foi a origem da recorrente exibição de animações do National Film Board, sobretudo títulos dirigidos por Norman McLaren. Os filmes curtos de Chaplin, por sua vez, eram alugados na já citada Filmoteca Mesbla.

Além das dificuldades para localizar cópias, a dependência de tantas fontes diferentes gerava problemas. No programa de 7 de dezembro de 1956, o CCC pedia desculpas pela troca de títulos na sua última sessão. “Por motivo de força-maior alegado pela Filmoteca Mesbla”, o filme *Sobre rodas* (*The Rink*, 1916) foi exibido no lugar de *A casa*

¹⁵ Para exibições de longas-metragens sem interrupção, a projeção de cópias 35mm, divididas em vários rolos, era feita nos cinemas através de dois projetores, que eram acionados alternadamente. Mas nas salas de exibições, em geral, raramente havia mais de um projetor 16mm disponível, o que obrigava a pausa para troca de rolo.

de *Penhor* (*The Pawnshop*, 1916), ambos estrelados por Chaplin. E por uma “troca de filmes” efetuada, provavelmente por engano, pela Embaixada da Índia, foi exibido *Konarka* ao invés de *Music of India*.

Podemos perceber ainda como existia um conjunto restrito de locais onde os cineclubistas podiam ter acesso a cópias se não possuísem bons laços com distribuidoras comerciais ou um acervo próprio como o da Filmoteca do MAM-SP. Afinal, tratava-se da necessidade não apenas de obter cópias em bom estado, mas títulos de interesse e com certo ineditismo ou exclusividade, o que era talvez ainda mais difícil. A maioria dos curtas-metragens programados pelo CCC já tinha sido exibida anteriormente na cidade, por exemplo, pelo Departamento de Cinema do MAM-RJ, tanto em suas sessões regulares, quanto no festival *10 Anos de Filmes sobre Arte*, vindo de São Paulo e realizado na capital federal em fins de 1955.¹⁶

Ou seja, não era fácil conseguir cópias de filmes interessantes que se destacassem em relação à programação de outros cineclubes. Uma alternativa era negociar pré-estreias de filmes inéditos com as distribuidoras comerciais, como ocorreu em sessões especiais viabilizadas “graças à colaboração” da Warner Bros ou Metro-Goldwyn-Mayer, como constam nos respectivos programas.

Exibindo, às vezes, cópias antigas, já projetadas centenas de vezes no circuito comercial, as projeções no CCC certamente sofriam com problemas decorrentes de danos nas películas.¹⁷ No Programa 5 (sem data, mas realizado entre julho e agosto de 1956), era publicada uma “explicação necessária” a esse respeito:

Devemos aqui uma explicação aos associados do CCC: trata-se na verdade não de uma desculpa, mas de algo que os sócios não podem ignorar – o sacrifício que fazemos para conseguirmos cópias em bom estado para uma perfeita exibição. Ocorre, porém, que muitas vezes nos encontramos frente a um dilema qual seja o de exibir um filme realmente importante para a história do cinema, mas com cópia em mau estado, ou deixa-lo de exibir, por esta razão, perdendo-se uma oportunidade que talvez não volte nunca mais... É um problema de grande responsabilidade que temos em nossas mãos, mas que acreditamos resolvê-lo da melhor forma, optando pela exibição do filme, qualquer que seja o estado de conservação deste, ante a impossibilidade de conseguirmos melhor cópia.

¹⁶ Segundo entrevista com Ruy Pereira da Silva, a edição carioca do festival *10 Anos de Filmes sobre Arte* foi maior que a paulista, contando não apenas com os cerca de cem filmes exibidos em São Paulo, mas também com outras dezenas de novos títulos que foram oferecidos pelas embaixadas (“O público do Rio prestigia tudo o que é bom”, *Diário de Notícias*, 13 nov. 1955, p.5). Essa afirmação se contrapõe ao que o próprio Ruy relatou em entrevista na dissertação de José Quental (2010, p.91).

¹⁷ Após muitas projeções no circuito comercial, era comum que as películas apresentassem riscos e manchas, além de danos nas perfurações que precisavam ser devidamente reparados antes da projeção. Era muito comum ainda que eventuais danos na película levassem os projetoristas a cortar inteiramente os fotogramas afetados, o que resultava em “pulos” na imagem e som do filme durante a exibição da cópia mutilada.

Mas as cópias não eram o único problema.

O problema das salas de exibição

A sessão de abertura do CCC, em junho de 1956, com a pré-estreia de *Juventude Transviada*, ocorreu numa sala de cinema comercial. A exibição foi possível graças ao apoio da empresa “D. V. Caruso e Filhos”, companhia exibidora proprietária do Cine Caruso-Copacabana. Mas a sessão ocorreu à meia-noite, num horário que não perturbou a programação normal do cinema. Tratava-se de uma parceria positiva, por meio da qual o cineclubista chancelava a pré-estreia de um longa-metragem hollywoodiano no circuito comercial e vice-versa.¹⁸

Após a sessão de abertura, as primeiras sessões regulares do CCC ocorreram no Auditório Mesbla, no último andar da loja de departamentos, localizada na rua do Passeio, na região do centro do Rio de Janeiro conhecida como Cinelândia pela concentração de salas de cinema. A Mesbla tinha uma importante seção de produtos de cinema e fotografia, não apenas alugando cópias de filmes em bitola estreita como já indicado, mas também vendendo câmeras, projetores e negativos para seus clientes.

Em pouco tempo, porém, as sessões do CCC mudaram de endereço. Na seção de notícias publicada no programa 5, de julho-agosto de 1956, os membros do clube eram informados que as duas sessões seguintes teriam seus dias alterados por precisarem ser realizadas em um local diferente: o auditório da Maison de France, como era conhecido o prédio da Embaixada da França. Ele ficava na avenida Presidente Antônio Carlos, a uma curta caminhada de distância da Cinelândia, ainda no centro do Rio de Janeiro.

Após as exibições no auditório na Maison de France, entre agosto e setembro de 1956, as sessões do CCC prosseguiram regularmente no auditório Mesbla até 1 de fevereiro de 1957 (programa 32), quando mudaram outra vez de local. Elas passaram a ocorrer, a partir de 11 de fevereiro, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), na rua Araújo Porto Alegre, praticamente a meio caminho entre a Mesbla e a Maison de France.

Por fim, em abril de 1957, o CCC realizou suas últimas sessões no auditório do Ministério da Educação e Cultura (MEC), quase ao lado da ABI, embora usando um projetor 16mm cedido pela Embaixada da França, uma vez que o aparelho daquela sala se encontrava quebrado.

¹⁸ Da mesma forma, a sessão especial de premiação dos melhores do ano de 1956, promovida pelo CCC em parceria com a Sociedade Teatro de Arte (STA), ocorreu no dia 27 de abril de 1957, novamente no Cine Caruso-Copacabana, com a exibição do premiado *Vidas amargas* (*East of Eden*, dir. Elia Kazan, 1955).

Podemos dizer, portanto, que o CCC foi um cineclube nômade, que teve dificuldade de se estabelecer em um único espaço físico, passando por, pelo menos, quatro endereços diferentes no centro do Rio de Janeiro ao longo de doze meses, sem contar as sessões especiais em Copacabana. Mas que espaços eram esses?

A Mesbla e a Embaixada da França possuíam salas de projeção em seus prédios de estilo arte déco e moderno, respectivamente. O prédio da Embaixada era bastante recente, de 1956. O da Mesbla era mais antigo, mas o auditório no 11º andar abriu somente em 1955. Ou seja, eram espaços de projeção novos, abertos havia bem pouco tempo.

Também em estilo moderno, o prédio da ABL era também mais antigo, tendo sido inaugurado em 1938. Entretanto, o auditório localizado no 9º andar da ABL só passou a ser utilizado para projeção cinematográfica na segunda metade dos anos 1940.¹⁹

Por fim, o edifício do MEC – conhecido como Palácio Capanema – já era considerado um verdadeiro marco da arquitetura brasileira moderna, tendo sido inaugurado em 1947.²⁰

O fato é que a Maison de France, Mesbla, ABL e MEC eram quatro espaços próximos entre si, localizados no centro do Rio de Janeiro, que não possuíam programação regular e que contavam com seus próprios equipamentos de projeção e operadores. Inauguradas no pós-Segunda Guerra, as quatro salas de projeção eram cedidas a (e disputadas por) diferentes iniciativas cineclubistas. Um dos usuários desses espaços era o já citado Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dirigido por Ruy Pereira da Silva, ele tinha iniciado suas sessões em 7 de julho de 1955 no Auditório da ABL. Pouco depois, organizou o festival *10 Anos de Filmes sobre Arte*, inaugurando justamente o Auditório Mesbla.²¹

Embora houvessem outros espaços também utilizados pelos cineclubes cariocas em meados dos anos 1950 – principalmente auditórios de prédios públicos, como os do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) ou do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes (IAPC) –, havia uma larga concorrência entre essas iniciativas, que raramente desfrutavam de espaços exclusivos ou próprios. Não gozando de completa

¹⁹ Foi em 1946 que o Departamento Cultural da ABL iniciou suas atividades com sessões cinematográficas na sala de projeções do prédio da entidade (FREIRE, 2011, p. 440).

²⁰ A ligação do movimento de cultura cinematográfica brasileiro do pós-guerra não apenas com a arte moderna (por meio dos museus e bienais de arte), mas também com a arquitetura moderna, através dos espaços onde os cineclubes eram localizados, é um tópico interessante para futuro desenvolvimento.

²¹ No mesmo 11º andar, ao lado da sala de projeção, ficava o restaurante Mesbla. Nesse sentido, o auditório era frequentemente alugado para formaturas, coquetéis e recepções que faziam uso de ambos os serviços.

autonomia ou independência na organização de suas sessões, muitas vezes os cineclubes ficavam à mercê de decisões alheias às suas vontades.²²

Percebemos, portanto, a dificuldade de um cineclubes se manter e, mais ainda, se diferenciar diante da escassez de cópias e espaços de exibição, sobretudo frente à concorrência de outras iniciativas cinéfilas.

Retornando ao exemplo de São Paulo, é possível notar que a estrutura conquistada pela Fimoteca do MAM-SP resultava em admiração, dependência e talvez aspiração pelas iniciativas cariocas. Os programas do CCC são fartos em menções elogiosas e efusivos agradecimentos a Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade, Caio Sheiby e à instituição de modo geral. O caminho percorrido pelo Clube de Cinema de São Paulo – formar acervo e possuir sua própria sala de exibição (pelo menos enquanto durou a parceria com o MAM-SP) – parecia o caminho ideal de desenvolvimento ou mesmo a única forma possível de sobrevivência para um cineclubes. Ter um espaço de projeção e acervo de filmes garantia autonomia, exclusividade e independência. Isto é, tornar-se uma cinemateca, mas tendo a exibição – e não a preservação de filmes – como foco e motivação originais e principais.

Do CCC à Cinemateca do MAM

Se a Cinemateca do MAM, como uma das mais influentes entidades culturais do país, mereceu pesquisas nos quais o CCC não ganhou maior destaque, é revelador olhar essa trajetória por outro ponto de vista, o do cineclubes. Afinal, desde o início das atividades do CCC, a disposição daqueles jovens chamou atenção de Ruy Pereira da Silva, à frente do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna. Após seu retorno de uma temporada na França e disposto a criar uma cinemateca em sua cidade, o carioca Ruy apresentou o projeto a Niomar Moniz Sodré, diretora-executiva do MAM-RJ, que lhe deu aval para inici -lo por volta de 1953. Embora a inten o de criar de uma fimoteca já estivesse presente na ata de funda o do museu, em 1948, somente Ruy conseguiu verdadeiramente transformar esse desejo em realidade a partir de 1955.

Entretanto, sem contar efetivamente com grande estrutura ou respaldo financeiro do MAM-RJ, cuja sede ainda estava em constru o (que, por isso, funcionava provisoriamente no edifício do MEC), Ruy vinha enfrentando dificuldades para manter a regularidade das sessões do Departamento de Cinema, trabalhando sem s lario. Além disso, ao longo de 1956, Ruy teve desentendimentos com Paulo Emílio Salles Gomes, então já   frente da Fimoteca do MAM-SP, que manifestava receio da possível concorrência por

²² Devido a problemas técnicos cr nicos dos projetores do Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia, mesmo o CEC também realizou sessões nos auditórios do MEC e do INCE entre 1955 e 1956, por exemplo (ARAÚJO, 2013, p. 28).

recursos públicos por parte da iniciativa carioca (QUENTAL, 2010, p.95-106). De qualquer forma, transformada em Cinemateca Brasileira em fins de 1956, a instituição paulista entrou numa fase especialmente difícil após o incêndio que destruiu grande parte de seu acervo, em janeiro de 1957. Deixando ainda de dispor dos recursos financeiros do MAM-SP, Rudá de Andrade passava a ser, em agosto daquele ano, o único funcionário remunerado da instituição paulista, que contava com o trabalho voluntário de outros integrantes da Cinemateca (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 166-8).

Nesse contexto, Ruy percebeu a importância de somar esforços com jovens cineclubistas como os do CCC não apenas para alavancar o Departamento de Cinema, como transformá-lo numa Cinemateca. Tratava-se da necessidade ainda de não depender mais tanto do acervo da instituição paulista, tanto por conta dos desentendimentos anteriores e da disputa pelos mesmos filmes com outros cineclubes, quanto por causa da crise após o incêndio que levou a Cinemateca Brasileira a suspender temporariamente o empréstimo de cópias, muitas delas destruídas pelo fogo. Além disso, a aliança com o CCC mostrava-se necessária para ampliar as atividades do Departamento de Cinema do MAM-RJ e fazer frente às investidas de Paulo Emilio no Rio de Janeiro, que haviam se tornado evidentes na colaboração estabelecida, ainda em 1956, entre a Fimoteca do MAM-SP e o recém-criado Museu de Arte Cinematográfica (MAC), iniciativa que teve vida ainda mais curta que o CCC.²³

Já para o grupo de Fonseca, a aliança com o Departamento de Cinema do MAM-RJ era a chance de ampliar suas ambições num contexto de concorrência e dificuldade de sobrevivência para os muitos (e efêmeros) cineclubes cariocas. Dificuldades que, como demonstramos, encontrava-se especialmente na disponibilidade e acesso a cópias e espaços de exibição.

Não se tratava apenas de uma parceria estratégica em função de necessidades e objetivos práticos comuns. O Departamento de Cinema do MAM-RJ e o CCC, isto é, Ruy, Fonseca, Flávio e Arnaldo, compartilhavam também afinidades estéticas e políticas, relevantes no polarizado contexto da Guerra Fria. Em comum, tinham Moniz Vianna como principal referência crítica, dividindo com ele a admiração pelo cinema de Hollywood, clássico e moderno, assim como o anticomunismo. Há de se destacar, por exemplo, a relação amistosa e colaborativa estabelecida entre Ruy e Harry Stone, representante da

²³ O nome Museu de Arte Cinematográfica, além de pretensioso, tinha estranha e suspeita semelhança com o do também chamado “Cinema do Museu”, como era conhecido o Departamento de Cinema do MAM-RJ, provocando a indignação de Ruy Pereira da Silva. À frente do MAC estavam Dejean Magno Pellegrini e Claudio Rocha, embora a imprensa também cite a participação de José Sanz, que viria a ser justamente o pivô da saída de Ruy da Cinemateca do MAM, em 1958.

Motion Picture Association (MPA) e presidente da Associação Brasileira de Cinema (ABC), que reunia as grandes distribuidoras americanas atuantes no Brasil. Stone viria a ser considerado “espião de Hollywood” e principal “inimigo” do cinema brasileiro pelos cinemanovistas.²⁴ Aliás, ao partirem para a produção cinematográfica nos anos 1960, Ruy e Carlos fizeram parte do que pode ser chamado de “cinema conservador carioca”, em evidente antagonismo ao Cinema Novo (FREIRE e FRÓES, 2020).²⁵

O historiador José Quental (2010, p. 106) relatou os bastidores da fusão entre o CCC e o Departamento de Cinema, quando um representante do MAM-RJ, Henrique Mindlin, serviu para amenizar os desentendimentos anteriores entre Paulo Emílio e Ruy Pereira:

Às vésperas do Natal de 1956 realiza-se, finalmente, uma reunião no Rio de Janeiro, na casa de Henrique Mindlin, com a presença de Ruy Pereira da Silva, Paulo Emílio Salles Gomes, Niomar Moniz Sodré e os três responsáveis pelo Centro de Cultura Cinematográfica – Carlos Amaral da Fonseca, Armando Arêas Coimbra e Flávio Manso Vieira. Nessa reunião, foi acertada [...] a assimilação do Centro de Cultura Cinematográfica pelo setor de Cinema do MAM-RJ, com o objetivo de angariar forças para a consolidação do projeto da Cinemateca do MAM.

Se a junção do CCC com o Departamento de Cinema do MAM-RJ foi realmente selada no natal de 1956, o anúncio público dessa decisão demorou algumas semanas. Talvez tenha havido certa hesitação de Fonseca e seus colegas em darem fim definitivo ao CCC com sua assimilação por uma entidade maior e mais respeitada, o que também ocorreu na época do segundo Clube de Cinema de São Paulo em relação ao MAM-SP. Ou talvez fosse o tempo necessário para realizar as atividades já planejadas pelo cineclubes em atendimento aos seus sócios. Afinal, somente no programa 35 do CCC, de 28 de fevereiro de 1957, foi divulgado o convite feito a sua diretoria, pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “para integrar o seu Conselho Diretor”, examinando a possibilidade de “fusão das duas entidades para o estabelecimento de uma organização única e sólida”, unindo esforços com a pretensão de futuramente criar “a Cineteca do Rio de Janeiro”. Curioso notar, tal como ocorreu em São Paulo, o nome provisório para o arquivo de filmes, ainda sem referência ao museu.

²⁴ Harry Stone chegou ao Brasil em 1953 e colaborou com a realização do Festival História do Cinema Americano, organizado pelo MAM-RJ, em 1958. Posteriormente, Harry Stone viria a ser sócio minoritário da produtora Procine, de Ruy Pereira e Carlos Fonseca.

²⁵ Ainda na ocasião da exibição de *Amei um bicheiro* no CCC, o boletim do cineclubes destacou o longa-metragem como parte do que “o cinema nacional tem de melhor – o filme de Ilieli-Wanderley, *O Cangaceiro* e *Floradas na Serra*”. Ou seja, o grupo reunido no CCC valorizava a produção clássico-narrativa de caráter industrial (da Atlântida e Vera Cruz) que se oporia ao cinema independente e autoral com o qual o Cinema Novo seria identificado.

Num dos últimos programas do CCC, de 8 de abril de 1957, seus realizadores fizeram um balanço de suas ações, se orgulhando de terem realizado, ao longo de quase um ano, mais de 40 sessões e exibido mais de 60 filmes, entre curtas e longas-metragens, “índice esse bastante raro na normalidade dos cineclubes de qualquer país”. A união definitiva ocorreria logo depois, na pré-estreia do filme *Sede de viver* (*Lust for life*, dir. Vincente Minnelli, 1956), exibido no dia 22 de abril no luxuoso cine Metro-Passeio, em sessão comemorativa, à meia-noite, pela fusão do CCC e MAM-RJ.

A partir de abril de 1957, portanto, Carlos, Flávio e Arnaldo se incorporaram oficialmente à equipe do Departamento de Cinema do MAM-RJ, participando de sua administração e da organização das sessões e redação dos programas, inicialmente sem salário algum. É um momento crucial para a instituição e representa também um salto na carreira de Fonseca, que passou a conviver e trabalhar junto com seu ídolo Moniz Vianna e outras figuras influentes do meio cultural carioca. Tal como também se dava naquele momento em São Paulo – no caso, por exemplo, de Caio Scheiby, que trabalhava no acervo da TV Tupi para compensar a falta de salário na Cinemateca Brasileira –, o trabalho não remunerado em preservação audiovisual buscava ser compensado com outros empregos. Embora Carlos Fonseca não recebesse salário na Cinemateca do MAM (seu sustento vinha do mercado da família, em Copacabana), foi por meio dos contatos estabelecidos na instituição que ele conseguiu suas primeiras oportunidades profissionais como crítico de cinema na imprensa carioca, assim como um emprego formal, posteriormente, na Shell.

Segundo Quental (2010, p. 107), “1957 foi um ano-chave no processo de consolidação da Cinemateca do MAM. [...] As duas primeiras novidades apresentadas, de forma concomitante em janeiro de 1957, foram a mudança da periodicidade das sessões de cinema, que passaram a ser semanais, e a publicação de um boletim mensal específico para a área de cinema do Museu”. Em complemento à história traçada por Quental, nos parece evidente, pela análise da documentação do CCC, que esse processo de consolidação da Cinemateca do MAM-RJ em 1957 só foi possível graças à incorporação dos integrantes do CCC ao museu, dando mais fôlego a Ruy Pereira da Silva e Antonio Moniz Vianna. Os dois podiam traçar planos mais ambiciosos contando com a retaguarda de jovens cinéfilos, dinâmicos e ativos que botavam a mão na massa para manter a programação regular de sessões, algo trabalhoso, mas fundamental para a concretização de seus planos.

Com Fonseca e seus amigos assumindo o trabalho cotidiano (sessões, boletins, correspondência, divulgação), Ruy pôde se dedicar com mais vigor à política. Assim, acompanhado de Moniz Vianna, ele deixou a rotina no segundo semestre de 1957 para empreender uma viagem estratégica à Europa e Estados Unidos. Na França, a dupla

participou do Congresso da FIAF, em Antibes, onde foi apresentada a proposta de filiação do Departamento de Cinema do MAM-RJ, agora oficialmente Cinemateca do MAM, à federação. A continuidade da viagem a outros países da Europa e, principalmente, aos Estados Unidos, serviu para consolidar os apoios necessários para a realização, no ano seguinte, do histórico Festival História do Cinema Americano. O evento de 1958 teve como um de seus principais atrativos a vinda do exterior de cópias 35mm de clássicos, tais como a de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, dir. Orson Welles, 1941), redescoberto por toda uma nova geração de cinéfilos ao ser exibido pela primeira vez no Brasil desde o seu lançamento comercial, quase duas décadas antes (Walter Lima Júnior, entrevista, 11 ago. 2020).²⁶

Importante notar que o Festival História do Cinema Americano teve um perfil talvez mais semelhante à programação do CCC do que a do Departamento de Cinema do MAM em sua fase inicial. Além disso, o evento realizado entre 25 de julho e 31 de agosto de 1958 e que marcou a criação da Cinemateca do MAM foi organizado de modo a suprir as principais dificuldades práticas encontradas tanto pelos cineclubistas quanto por Ruy – o acesso a cópias e salas de projeção –, sem depender da “rival” Cinemateca Brasileira. Por intermédio dos contatos estabelecidos nos EUA, o Festival História do Cinema Americano contou com o empréstimo de boas cópias de filmes clássicos e inéditos vindas diretamente dos estúdios de Hollywood e da Film Library do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), que causaram enorme furor dentre os espectadores cariocas. Diante da qualidade e ineditismo da programação, o festival pode ocorrer, tal qual as pré-estreias do CCC, nas melhores salas de cinema da cidade, proporcionando grande renda para o museu por meio da venda de assinaturas para o evento.

Em 1958, dias antes do início do Festival História do Cinema Americano, Ruy deu uma longa entrevista ao *Jornal do Brasil* reconhecendo a importância do CCC para aquela conquista:

O CCC, desde o início, reuniu críticos e interessados numa atmosfera de salutar equilíbrio, tão indispensável ao início de um movimento cineclubístico bem orientado. Souberam os diretores do CCC unir-se ao Cinema do Museu a tal ponto que nos levou, meses mais tarde, à proposta tão interessante quanto oportuna de fundirmos as nossas atividades e organizarmos desde logo a equipe da futura Cinemateca do Museu. Em Carlos Amaral da Fonseca, Flávio Manso Vieira e Arnaldo Arêas Coimbra, ganhou o então Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, elementos do maior valor para o desenvolvimento ativo de suas atividades e de todos os seus imediatos projetos (1ª MOSTRA, 1958).

²⁶ Os filmes eram exibidos em versão original em inglês, sem legendas em português, o que atesta seu direcionamento para um público restrito.

O modelo “cópias vindas do exterior” e “salas de cinema comerciais” – que também havia sido utilizado no I Festival Internacional do Cinema, em São Paulo, quatro anos antes – foi repetido pela Cinemateca do MAM nos festivais dedicados à história do cinema francês (1959), italiano (1960) e russo e soviético (1961), mesmo com a saída de Ruy e Fonseca devido a desentendimentos com Moniz Vianna, ainda em fins de 1958.²⁷ A Cinemateca do MAM seguiu no processo de constituição de um acervo e sala de projeção próprios.²⁸ Como ocorreu com o Clube de Cinema de São Paulo, o Centro de Cultura Cinematográfica desapareceu para renascer como cinemateca.

Mais do que uma mera inversão de ponto de vista na descrição do desenvolvimento da Cinemateca do MAM-RJ, um dos objetivos deste artigo foi destacar, já em sua origem, a especificidade das cinematecas latino-americanas, das quais a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM são dois exemplos notáveis, por seu foco central na exibição e não apenas na preservação de filmes. Por outro lado, ressaltando as ligações do cineclubismo com o campo da preservação de filmes, indicamos outro aspecto de sua importância na história do cinema no Brasil para além de seu já conhecido papel na formação de futuros cineastas.

Mais do que isso, o exemplo do CCC revela a multiplicidade de matizes ideológicas que perpassava a juventude cinéfila carioca dos anos 1950, colocando em questão a visão que a identifica quase exclusivamente como berço do Cinema Novo, movimento ligado ao espectro político de esquerda. Uma hipótese é que esse entendimento decorra, em parte, da “relativa hegemonia cultural de esquerda” estabelecida no Brasil posteriormente, nos anos 1960 (SCHWARZ, 1978). Afinal, um dos criadores do CEC da FNF, Saulo Pereira de Melo mencionou as discussões que travou, ainda nos anos 1950, com seus colegas “comunistas” – entre eles, Joaquim Pedro de Andrade – por sua aversão aos filmes neorrealistas e pela sua intenção de exibir longas-metragens comerciais considerados por eles “fascistas”. Saulo afirmou que só mais tarde, após sua saída, o CEC assumiu “uma orientação francamente esquerdista” (ARAÚJO, 2013, p. 28-29). De forma semelhante, seria apenas a partir de 1965, quando o cineclubista filiado ao Partido Comunista Brasileiro, Cosme Alves Neto, assumiu a direção da Cinemateca do MAM, que a instituição mudou de direção, consolidando-se, tal qual outras cinematecas latino-americanas, num espaço de difusão cultural, sociabilidade e eventual proteção para espectadores e

²⁷ Sobre a saída de Ruy, Fonseca, Flávio e Arnaldo da Cinemateca do MAM, ver Freire e Fróes (2020, p. 472)

²⁸ Em 1958, o MAM inaugurou o chamado Bloco-Escola, para onde foi transferida a sede do museu e chegou a ser criada uma sala de projeções 16mm (segundo lembranças de Walter Lima Júnior), embora as sessões regulares continuassem na ABL e Maison de France. Em 1964, foi aberta a sala oficial da Cinemateca, com projeção 35mm, no recém-inaugurado Bloco de Exposições.

cinastas identificados como opositores ao regime ditatorial instalado no ano anterior (NÚÑEZ, 2018).

Portanto, é importante, em trabalhos futuros, que os historiadores concedam a devida atenção à não irrelevante presença de uma ideologia de viés conservador desde as origens do campo da preservação audiovisual no Brasil em sua relação próxima com o cineclubismo – e, conseqüentemente, nas suas possíveis manifestações na contemporaneidade –, assim como às condições materiais envolvidas na criação e funcionamento dessas entidades, representadas, neste artigo, pela cópias de filmes e salas de projeção.

Referências

1ª MOSTRA Internacional de arte cinematográfica. Festival a história do cinema norte-americano. Rui Pereira da Silva fala sobre o Festival e a Cinemateca do Museu. *Jornal do Brasil*, 15 jun. 1958, p. 5.

ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

COLEÇÃO de programas do Centro de Cultura Cinematográfica, 1956-1957. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Coleção Carlos Fonseca, Rio de Janeiro, Brasil.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Unesp, 2010.

CUNHA, Ângela Regina. Antonio Moniz Viana. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

ELIACHAR, Leon. Café Soçaiety. *Penúltima Hora*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1956.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In: CHALUPE, Hadija;

SIMPLÍCIO NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: CCBB: Jurubeba Produções, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna; FRÓES, Natália Teles da Silva. Carlos Fonseca e o cinema conservador carioca. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 460–483, 2020.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: fábrica de sonhos*. 1976. Tese (Doutorado em Linguística e Letras Orientais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

LIMA JÚNIOR, Walter. Entrevista concedida a Hernani Heffner. Rio de Janeiro – RJ, 3 jul. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/560504337>

LIMA JÚNIOR, Walter. Entrevista concedida a Rafael de Luna Freire, por telefone. 11 ago. 2020.

MENDONÇA, Leandro. *A crítica de cinema em Moniz Vianna*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

NÚÑEZ, Fabián. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, 2018.

O PÚBLICO do Rio prestigia tudo o que é bom, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 13 nov. 1955.

OTONI, Décio Vieira. Lançamento: Centro de Cultura Cinematográfica, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1956.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VIANNA, Antonio Moniz. Golpismo, confusão e Tônia não é rainha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 14 mai. 1955.

ZANATTO, Rafael Morato. *Paulo Emilio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.